

A PERFORMANCE ESPAÑOLA *AVANT A LETTRE*: DO RAMONISMO AO POSTISMO (1915-1945)

Miguel Molina Alarcón

O mesmo vocábulo en inglés de *performance* que utilizamos xenericamente para falar de toda arte de acción, condicionounos indirectamente para atopar os referentes creativos tamén no campo anglosaxón; tanto na teoría, como na súa práctica. Un libro clásico que trata este tema como *Performance Art* de Roselee Goldberg, traducido ao español e que xa leva múltiples edicións, foi como un manual para todo iniciado á *performer*, que atopa os seus referentes en artistas dende as vangardas históricas ata a década de 1980. Este libro trata o problema de chamar *performance* a todo tipo de arte de acción, máis alá de que este termo específico non se empregase antes da década de 1970, e que faga converter en *performances* o que antes eran veladas dadá ou teatro sintético futurista; e chama a atención que ao longo de todo o libro non se cita ningún autor español como referente, se exceptuamos dúas simples referencias a obras plásticas (non accións) de Salvador Dalí ou á obra filmica de Luis Buñuel. Isto significa que calquera iniciado actual á arte de acción da nosa cultura entenderá esta práctica como unha linguaxe importada da cal o noso territorio sempre foi alleo. Aínda que niso hai algo de verdade, no rexeitamento xeneralizado da política cultural española ás innovacións artísticas que a nivel internacional se estaban dando. Pero non por iso debemos ignorar o esforzo e a contribución de moitos artistas españois que deron tanto a nivel nacional e internacional no amplo panorama artístico contemporáneo. Estas páxinas pretenden recuperar e sacar á luz estas posibles achegas que cremos que son orixinais e pioneiras neste campo, e se Roselee Goldberg tomou a licenza de chamar *performance* a moitas accións antes de seren consideradas así, nós permitímonos tamén esa liberdade e débeda cultural de rescatar posibles accionistas españois *avant a lettre*, que estiveron diante dos nosos narices xeográficos e culturais sen nos decatar, porque simplemente non foron referenciados. É por iso polo que non contaron neste conto, pero se os contamos, verdadeiramente serán protagonistas deste contacontos da *performance*, onde o corpo e alma destes artistas serviron para ensinarnos a actuar na vida como nun conto, sentilo á vez como realidade, como cando eramos pequenos, e a desconfiar de que é unha fantasía cando o deixamos de ser.

RAMONISMO: Do berro inusitado no mitin do Bo Retiro a orador de trapecio e enriba dun elefante

Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) veu representar o introdutor da vangarda en España, xa que apenas dous meses despois de publicarse o *Manifiesto futurista* de Marinetti, el xa o traduciu e publicou na súa revista *Prometeo*, aínda que ironicamente Ramón quería conceder unha paternidade española anterior ao futurismo ao dicir «o que el di da Victoria de Samotracia, dixerámolo xa nós, non ante un automóbil, senón ante unha máquina de afeitar». Esta actitude *avant a lettre* mantívoo Ramón moitas veces, sen ser consciente diso durante toda a súa vida. En realidade anticipa moitas manifestacións

artísticas posteriores, polo que foi en si mesmo un ismo que chamou ironicamente ramonismo, un movemento de movementos na súa propia persoa. A súa primeira *performance*, salvando as distancias, poderíamos xa considerala na súa adolescencia, apenas entrado o século XX, antes das primeiras vangardas, cando Ramón escapaba da tutela dos seus pais e se reunía con anarquistas. Isto levouno a asistir a un mitin do Buen Retiro (Madrid) en que se pretendía que se unisen socialistas e republicanos, pero xusto no momento en que ían aprobar as conclusións, Ramón fixo un enorme berro, que nas súas propias palabras anarco-individualistas recordaba: «eu -eu mesmo- iniciéi cun berro inusitado a contenda xeral que fixo que rematase o acto na maior desorde». A policía detívoo e levárono a comisaría por escándalo público e comprendeu como «se agravan os actos que cremos vagos e esvaecidos», como así entendeu tempo despois a súa "modesta interrupción" nas súas memorias de *Automoribundia*.

Posteriormente, en 1915, inaugura La sagrada cripta de Pombo no Café Pombo (desaparecido e agora convertido en Consejería de Presidencia de Madrid), onde organizou faladoiros literarios a noite dos sábados e banquetes «para fomentar a boa doutrina da amizade». Esta sagrada cripta veu ser o Cabaré Voltaire español ou o «templo sen deuses» como el o chamaba, e nel realizou banquetes heterodoxos, como nun vagón ou aquel en honra de «don Ninguén» (para Ramón eran os políticos primeiro, os académicos despois e por último os sacerdotes, todos os que se consideran «don Alguén» sendo ninguén), onde dispuxo unha cadeira baleira no banquete celebrado o 6 de maio de 1922. Á parte dos banquetes e faladoiros, nas súas reunións realizaban xogos de creación colectiva presurrealistas como «diálogos triviais», «kleksografías» ou borróns de tinta, dados en terróns de azucre (un *objet trouvé* preduchampiano), o «xogo do porco cego» que consistía en debuxarlle un ollo cos ollos vendados a un porco debuxado previamente, concursos de «palabras adorno», ou os faladoiros grafitados nas mesas de café, que anteceden a certas linguaxes do graffiti actual. Para Ramón estes xogos de entretemento reinventados eran unha forma de provocar o «azar pintoresco» que pretendía substituír o xogo monótono das cartas, e por iso proclamaba: «desviemos o aborrecemento e utilicémolo de calquera modo, pois así como hai que queimar graxas, hai que queimar o aburrimiento da vida»²⁹⁷.

No verán de 1921, Ramón Gómez de la Serna realizou dúas accións no Museo del Prado que poderíamos considerar nalgúns aspectos como *pre-happenings*. Consistiu a primeira en espir a estatua de bronce de Carlos V do escultor León Leoni, que a concibiu como unha especie de «delito» para que o público o descubriese pola mañá e se estrañase de que «xa non era o gran emperador, senón o home (...) nun puxilato corpo a corpo» co soldado nu abatido aos seus pés. Ramón despois desta acción lamentábase: «que pena non quitar a túnica ás estatuas?». A segunda acción consistiu nunha «visita nocturna ao Museo del Prado cun farol» en que, segundo el, as obras tomaban nova dimensión e comprendíanse mellor coa luz móbil e tenebrista do farol de aceite, a melena atafegante do Cristo de Velázquez e a María Magdalena de Pedro de Mena que a fixo parecer "unha muller, en pleno deliquio, vestida só co longo camisón de durmir".

Outros dos aspectos de Ramón que máis se relaciona coa arte da *performance*, foron as súas conferencias, que eran como accións onde opoñía «a mentira da

conferencia» con outra forma de facer xurdida da alma «como unha creación espontánea». Dende 1923 ata unha década despois, realizou toda unha serie de conferencias en que se disfrazaba segundo o tema, como «Conferencia torero», «Conferencia Napoleón», «Conferencia farol» (levar un farol de luz de gas) «Conferencia medio ser» (metade pintado de negro e a outra metade de branco), «Conferencia jazz» (todo de negro) ou as máis relevantes e orixinais chamadas «Conferencia maleta», que as empezou a desenvolver no verán de 1931 na súa viaxe a América, en Bos Aires, onde abría unha maleta chea de todo tipo de obxectos e improvisaba sobre eles segundo os sacaba, como «unha guitarra á que quitaba a madeira da súa fronte e aparecía cun corazón colgante». Era para el «prestidixitación branda», onde renovaba os obxectos en cada nova conferencia.

Por último, é interesante resaltar os seus outros discursos-*performances* realizados dentro da carpa dun circo, en que nunha ocasión leu subido a un trapezco unha conferencia no Circo Americano de Madrid en 1923, cunha folla continua que se despregaba dende a altura; ou a que realizou despois no Cirque d'Hiver de París, en 1928, subido a un elefante, como presentación do seu libro *El circo*, editado en francés. Ramón considerábase un cronista de circo e cría que «a soñada paz universal asinárase nun gran circo e a gran farsa caprichosa e disparatada do mundo atoparía o seu sincero ritmo (...) e agora mestre, música».

AS SINSOMBRERO: Maruja Mallo, Margarita Manso e Concha Méndez. A cabeza descuberta ou cun globiño con sombreiro atadiño ao boneco, para transgrediren as normas respectables de clase e de xénero.

A introdución da muller artista na vangarda histórica tivo unha dobre dificultade: unha social, porque aínda non se remataba de aceptar, e menos na sociedade caduca española daquel tempo, de que elas puidesen ter un protagonismo profesional na vida pública do seu tempo; e por outro, que os seus compañeiros masculinos vangardistas éranos en tanto en renovación artística e en destrución dese pasado caduco, pero eran tremendamente machistas en canto á súa valoración de igual a igual da muller nese cambio que eles preconizaban. Identificaban a caducidade do pasado coa mesma muller, como así quedou expresado en diferentes proclamas contra a muller dos futuristas italianos e o menosprezo dalgúns dadaístas berlineses cara a elas.

Na metade da década de 1920 xorde en España un grupo de mulleres que se incorporan nos círculos artísticos e intelectuais de Madrid, que se denominou recentemente baixo o nome xenérico de as Sinsombrero, porque se rebelaron contra o feito de levar sombreiro na vía pública, xa que o sombreiro na muller era unha norma respectable de clase e de xénero; camiñar coa cabeza descuberta polas rúas de Madrid era todo un xesto provocativo de transgresión da súa clase social. Estas mulleres que se emanciparon destas normas sociais foron no campo artístico, entre outras, Maruja Mallo, Concha Méndez e Margarita Manso; e no campo político a socialista Margarita Nelken. Elas foron as que iniciaron este xesto de desafío destes costumes que reflectían a hipocrisía do momento. Unha actitude debedora do sufraxismo e o comezo do feminismo, iniciado anos antes.

Esta actitude de camiñar polas rúas a cabeza descuberta provocou auténticos *happenings*, como cando ían Maruja Mallo, Margarita Manso, Dalí e Lorca pola Porta del Sol de Madrid e un grupo de xente comezoulles a tirar pedras berrándolles: «maricóns, maricóns», mentres Dalí lles contestaba: «si, si, sómolo (...)»; e tiveron que refuxiarse nun subterráneo. Maruja Mallo propoñía -como se dunha *performance* se tratase- que para evitar este rexeitamento e, no caso de que tivese que levar un sombreiro, collería un «globoño atado ao boneco co sombreiro posto» e que cando se atopase con alguén coñecido «quitariámoslle ao globo o sombreiro para saudar». Tamén conta Concha Méndez, poetisa, atleta e amiga de Maruja Mallo, que a súa nai lle quería previr para que levase sombreiro, porque polo contrario lle tirarían pedras, á que ela contestou «mandareime construír un monumento con elas». Concha Méndez foi antiga noiva de Luis Buñuel, a quen el nunca presentou aos seus amigos da residencia, pero en cambio foi Lorca o que a levou a dedicarse á poesía, e mesmo se inspirou na súa poesía para desexar cando casase ir cun traxe de noiva de cor verde e un ramo de perexil. Ela tamén se rebelou contra as normas de vestir, xa que antes vestía con roupa da marca Chanel («estabamos suxeitos á tiranía dos modistos», dicía), e comezou despois a poñer un mono azul de traballadora, unha forma de autoconstruírse, e a rexeitar que lle vestisen o seu papel social, en que só «ás mulleres lles preocupába ir de compras, facer un gardarroupa para os meses de verán».

Ao igual que estaban obrigadas a levar sombreiro na vía pública, por outro lado tiñan prohibida a entrada en mosteiros de relixiosos e iso produciu que improvisasen nunha ocasión un *happening* Maruja Mallo e Margarita Manso, cando elas querían entrar na primavera de 1926 ao mosteiro de San Domingo de Silos a escoitar o canto gregoriano dos monxes e non as deixaban entrar. Pero elas resolvérono cambiando a súa roupa polos pantalóns e pola chaqueta de Dalí e de Lorca, que as acompañaban, e ocultando o pelo cunhas gorras. Este saltar as prohibicións de xénero con creatividade levou a declarar a Maruja Mallo tempo despois que «fomos as primeiras impulsoras do travestismo á inversa».

Maruja Mallo é coñecida preferentemente por ser pintora, pero se consideramos moitas das súas accións realizadas como improvisacións da súa vida, podemos entender estes acontecementos como *performances* ou *happenings*. Un deles produciuse cando daba docencia en Arévalo (Ávila) cara a 1933, cando ía a clase en bicicleta e entrou nunha das igrexas pedaleando en plena misa e foi ata o altar maior, despois saíu tranquilamente e deixou asombradas «as beatas que me viron como un anxo de Fray Angélico» (recordaba Maruja Mallo). Anos antes, cara a 1926, xa protagonizara un extravagante «concurso de blasfemias» no Café de San Millán, do barrio de La Latina de Madrid, en que ela resultou gañadora despois dunha loita disputada con Rafael Alberti, con quen por aquel entón mantiña unha relación afectiva. Isto tróuxolle burlas posteriores, como as de Buñuel, que nunha charla de cinema tiña en mente acabar dicindo: «queda aberto o concurso de menstruación: Maruja Mallo ten a palabra»; mesmo na súa casa de México quixo visitalo ela e reprendeuna dicindo «as mulleres non deben dicir palabras malas».

Outro aspecto interesante de Maruja Mallo na súa conexión coa arte de acción

serían as que poderíamos situar dentro do xénero da foto-*performances*, como son as reportaxes fotográficas realizadas en Cercedilla (Madrid) en 1929, en que ela aparece en diferentes poses e montaxes con caveiras de burro, cardos e vías de tren abandonadas. Todos estes elementos lle servirían despois para os seus cadros da serie Cloacas e campanarios (1931), coa intención de crear unha «plástica contemporánea» como reflexo surrealista de Castilla la Vieja. Posteriormente, tamén visitará a illa de Pascua (Chile) en 1945, xunto ao seu amigo Pablo Neruda, cando entón a illa era desértica, antes de «ser despois prostituída» (en palabras de Maruja), onde se fotografará tamén a xeito de foto-accións toda ela envolta de algas por todo o corpo, como se saíse da profundidade do mesmo océano Pacífico.

POSTISMO: das nupcias postistas a parar un taxi a viva voz en dirección prohibida ou entrar nunha fonte pública para dar auga a un zapato.

O postismo entendeuse como o ismo que vén despois dos outros ismos, un movemento de vangarda español que xorde en 1945 en plena posguerra española. Foi fundado por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro e Silvano Sernesi, coa revista *Postismo*, que inmediatamente despois foi prohibida porque o movemento nacional franquista non aceptaba que houbose outro movemento dentro do movemento.

O grupo de postistas reuníanse no que eles denominaban nupcias postistas, que consistían nunha especie de cerimonia-festas realizadas no estudo pictórico de Chebé (pseudónimo de Eduardo Chicharro, fillo), onde comían emparedados de queixo manchego e sangría, á vez que se bailaba e se declamaban poesías (balbucientes, guturais ou sibilantes) ataviados coas cortinas do estudo, coa finalidade de acabar de inventar o postismo, xa que aínda que estaba case inventado, faltaban definicións.

Outros dos aspectos que desenvolveron os postistas foron toda unha serie de provocacións públicas -propias dun movemento vangardista- como reacción ao ambiente conservador destes primeiros anos da posguerra española, pero sempre foron criticadas de *boutades* ou de seren unha simple anécdota; aínda que vistos dende outro enfoque poderían ser valoradas como manifestacións *pre-happenings* dos anos corenta:

- a) Parar un taxi a viva voz en dirección prohibida e en plena Gran Vía madrileña.
- b) Entrar nunha fonte pública ante os atónitos transeúntes, para lle dar auga ao zapato.
- c) Entrar no Café Castilla a gatiñas, co sombreiro ao Napoleón e as chaquetas ao revés .

Estas provocacións xa as iniciaron dende os comezos do movemento, cando irrompían sen previo aviso nos recitais convencionais de poetas, subían nas mesas coas chaquetas ao revés e os calcetíns nos petos e recitaban sons guturais e gorgueos entre rítmicas convulsións de todo o corpo (segundo o testemuño de Félix Casanova Ayala). Desta forma ridiculizaban o ambiente retrógrado intelectual do momento, e ás veces mesmo se aproveitaban desa falsa intelectualidade, inventando un poeta soviético inexistente chamado Serjovich; o gaditano Carlos de Edmundo de Ory recitáballes as

supostas poesías en ruso e en castelán deste poeta aos tertulianos do Café Gijón, cando en realidade se trataba dunha invención súa, inclusive o idioma empregado. Cando Félix Casanova Ayala instantes despois de saír do Café Gijón lle di a Carlos de Edmundo de Ory que «os poemas do ruso me gustaron, pero se non existe ruso, de quen eran os poemas?», o poeta contestoulle «postismo, meu fillo».